

<論文>母の手：『万葉集』の象徴的喩法

著者	浜田 弘美
雑誌名	日本文学誌要
巻	45
ページ	2-12
発行年	1992-03-10
URL	http://hdl.handle.net/10114/00019638

母の手

——『万葉集』の象徴的喩法——

浜 田 弘 美

繭ごもり

古代の女性が自己を拘束しているものから、みずからを解き放とうとする時に、なによりもまず、相手どらなくてはならなかったのは、実は自分自身の母であった。

母という存在が、古代においてどのようにイメージされていたか。その点については、たとえば『万葉集』の、次のような歌によって、具体的に知ることができる。

足常の母が養ふ蚕の繭ごもり隠れる妹を見むよしもかも

(巻十一、二四九五)

たらちねの母が養ふ蚕の繭隠りいぶせくもあるか妹に逢はずして

(巻十二、二九九一)

繭にこもっている蚕かいこのように、終日、部屋にこもって母の手で養育されている、あの児。彼女に、うまく逢える手立てはないものか。

まるで、蚕を育てるようにわが子を守り、大切にいつくしむ母。二四九五番の歌に歌われているのは、そういう万葉の母のイメージである。

いうまでもなく、大陸からもたらされる絹織物は古代では貴重なものであったが、むろん、わが国においても養蚕は重要な産業で、絹は律令国家の「調物」の一部として欠くことのできないものになっていた。二四九五番の歌がその序詞部分で強調しているのは、母の手によって丹精をこめて育てあげられた蚕が繭となり、美しい糸をつむぎ出すことができるまでになる、そのように、密室状態の中で、少女から娘にメタモルフォーシス変態を遂げようとしているわが子を、ことさらに愛護しようとしている母の姿であろう。

そしてまた、このように庇護されている少女の状態というものが、どんなにうつくしいものか。窒息してしまいうる日々の少女の身の上を思いやって、彼女に逢えないわが身の

切なさ、息苦しさに重ね合わせて歌おうとしているのが、二九九一番の「いぶせくもあるか」の歌なのであった。

この歌の序詞部分——「たらちねの母が養ふ蚕の繭隠り」では、蚕が子を呼び寄せつつ、母に養育されている娘の息づまりそうになる毎日を、それ自体で、自立的に表現しようとするものになっている。二四九五番歌では、次に来る「隠れる妹」を直接誘い出す役割りを果していた序詞が、ここではそれ自体、独立したイメージとして放り出され、繭隠りとは無関係の、青年の心の「いぶせさ」を象徴的に表現するものへ転化されている。

このような歌の表現が成立してくる基盤には、母の手で養育されている娘のありようが「繭隠り」のイメージとして、この時代の人々に広く共有されている、そういった状況のあることが考えられるが、それでは、当の娘自身は、自己の置かれた状態をどのようなものとして感じとっていたか。

あら玉の 年は来去りて 玉梓の 使ひの来ねば 霞立つ
長き春日を 天地に 思ひ足らはし たらちねの 母が養
ふ蚕の 繭隠り 息づき渡り 吾が恋ふる 心のうちを
人に言ふ ものにしあらねば 松が根の 待つこと遠み
天伝ふ 日の暮れぬれば 白たへの 吾が衣手も 通りて
濡れぬ
(巻十三、三三五八)

どうしたわけか、あの人からお便りがパタリと途絶えてしまった。母の眼を盗んで、一目でもいい、あの人に逢いたい、と思うのだけれど、それもままならず年月がすぎ去ってゆくばかり……

り……

彼女は自分が置かれている状態を、丈夫な繭で保護されたサナギのようだ、母に大切に庇護されている、とは思いつつも、一方で、その固い繭のために仮死状態で生きつづけている、と思わずにはおれない。「息づき渡る」とは、彼女の、そのような深い嘆きを表わすことばにはかならない。

この長歌では、古代の母親というものが娘の庇護者であると同時に、娘の身を固く拘束し、厳重に監督する、そのような二つの側面を合わせ持つ存在であることが、ことさらに、体験的に歌いあげられているといつてよいだろう。

玉垂の小簾

少年の頃、学校へ通う道に養蚕をやっている家があって、糸をつむぐために、繭を大釜で煮立てていたが、その時の鼻をつくような臭気といったらなかった。これらの万葉の「繭隠り」の歌には、あの養蚕業独特の、いたって土くさい、庶民的な母親のイメージが、ぶんぶんしている。類同的な序詞の中に、古代の母親のイメージが凝縮されていた。

このような庶民的な「繭隠り」の歌にくらべていえば、全く対照的なのが、次の「玉垂の小簾」の歌の場合ではなからうか。

玉垂の小簾の間通し一人居て見るしるしなき夕月夜かも

(巻七、一〇七三)

武田祐吉氏『増訂万葉集全註釈』（一九五六年、角川書店）は、この歌について、第二句目の「小簾の間通し」は、「句（一人居て）を隔てて四句（見るしるしなき）を修飾する」と指摘した上で、「玉を垂れてある小簾の間を通して、ひとりで見えるかいないの夕月だなあ」と訳し、「佳景に対して、ひとり見るかいなさを歌った歌は多い。これはその中であって、感情の集中が行われており、さびしい心がよく出ている」歌だ、と評している。

この歌の第三句、「一人居て」をどう見るか、という点についていえば、『全註釈』以後、沢潟久孝氏『万葉集注釈』（一九六〇年、中央公論社）によつて、「古義に『次ノ句を隔て、小簾の透間より見と^{ミル}連く心持なり』とあるのがよい」と、再確認されて以来、今日では、武田氏説に見られるような考え方が一般化している。

『注釈』の紹介からも知られるように、第三句の「一人居て」という表現は、鹿持雅澄の『万葉集古義』（天保十三年）の階段で、すでに第二句に続くものと見るか、第四句に続くものと見るか、問題になっていたということであるが、ということとは、この第三句はもともと、表現としては安定しにくい性格のものだった、ということの意味していよう。

「一人居て」の問題は、簾越しに見える夕月を二人で見たい、一人で見えるのかいがない、ということなのか、それとも、簾越しに一人で居ること、つまり、簾の内側に一人居る、という状況そのものを作者は問題にしたがっているのか、とい

うことなのだ。そして、『古義』以後、「一人居て」は、「玉垂の小簾」とは無関係な表現と考えられるようになったわけである。

だが、一首の歌の三句目を、上の句につけて考えるか、下の句につけて理解するか思い迷う、という点では、

山の端を追ひ出づる月のはつはつに妹をそ見つる恋しきま
でに（卷十一、二四六一）

隼人の名に負ふ夜声いしろくわが名は告りつ妻とたのま
せ（同、二四九七）

淡海の海おきつ島山おくまへてわが思ふ妹が言の繁けく
（同、二七二八）

などの、「はつはつに」「いしろく」「おくまへて」の表現の問題が考え合わせられる。

これらの歌では、第三句目が一つの軸になって、掛詞のように、二重の文脈を形成していることに注意されるが、「玉垂の小簾」の歌の作者はこれらの歌に見られるような二重文脈形成の技法によりかかって作歌している、と考えるべきであろう。文章上の構造からいえば、「一人居て」は、たしかに第四句を修飾するものと考えられ、「一人居て見るしるしなき」と理解すべきだが、同時にそれは「小簾の間通し一人居て」でもある、ということなのだ。重層的な表現構造を持つもの、と見なくてはならない。

この歌の場合、作者が「玉垂の小簾」の内側にいるということが一つの状況を歌い表わしている。そのことが古代的な、固

有の人間状況を表現している、と考えられる。

『万葉集』には、「玉垂の小簾」という類句表現を持つ歌が、他にもまだ存在していて、この問題を考えるうえで、重要な手掛りを与えてくれるように思うので、見てみたい。次のような歌である。

玉垂の小簾のすけきに入り通ひ来ねたらちねの母が問はさ
ば風と申さむ (巻十一、二三六四)

玉垂の小簾の垂簾^{たれず}を行きかちに寝^いはなさずとも君は通はせ
(同、二五五六)

先の歌（旋頭歌）は、小簾のすけき（すきま）から風になつて入り、通つていらつしやい、玉垂が音を立てて母に疑われたら、今のはただの風よ、と答えるわ、というもの。

この歌の「すけき」を、簾と柱（又は、簾と簾）との間に出来たすき間と見るか、簾そのもののおみ目と見るかで、二通りの解が生じるが、しかし簾というものは、本来、外部から内部を遮断し、独自の空間をつくるもので、簾と柱との間にわざわざすき間を作つて、室内がうかがい知られるような簾のかけ方はしないだろう。もし、男が簾を通つて女の部屋へ入るとすれば、簾をかかげて入るのがふつうだろう。作者が特に、「小簾のすけきに入り」とことわっていることから、この歌の「すけき」は、簾自身のおみ目と解さなくてはならないように思う。簾は外部から内部を遮断するものではあるけれども、風だけはそのおみ目を通して自由に出入りすることができる。そういう点に着目した、一種のあそびの歌と考えられる。⁽¹⁾

後の、二五五六番の歌の場合は、第三句の「行きかちに」に問題があるが、この歌について『日本古典文学全集』本は、玉垂の簾の垂れが邪魔なため、おやすみになれなくても、あなたは通つて来てください。

と口語訳したうえで、

カチニは「君待ちかてに」（二〇〇四）などの音転か。

「掲」は漢音カツ。音仮名の下に、ニなどの助詞を補読するのは違例で、疑義がある。簾があつて邪魔なように、女親などの警戒が嚴重で男が侵入できないことをいうか。

と説明している。「行きかちに」そのものについては今後の研究をまつほかないが、この歌にかんしては、「玉垂の小簾」という、日常の事物のありようが恋の障害物として、喩（換喩）的にとらえられているという点が無視しえない。「玉垂の小簾」という類句は、日常の「簾」を意味するとともに、母の手の及ぶ範囲を象徴的に示すものになっていて、そして、そのことによって、恋に固有のイメージを備えたものになりえている。そのような歌の表現として成立しているという事実が大切であろう。

はじめの、「小簾の間通し一人居て」の歌にもどつていえば、この歌は、簾越しに二人で夕月を見ることができたら、というのではなく、この簾の外で、あの人と自由に夕月を見たい。この簾さえなかったら！ という呻吟に近い嘆きの歌なのである。「一人居て」という、へひとりであることの自覚と女であることの目覚め。作者にとって、異性に恋心をいだいた瞬間か

ら、母が母ではなくなったのだ。

母親、つまりは家族という共同体内で、〈個〉を自覚した時に、この歌の作者には、明確なかたちをとって表現が現れたのだ、といってもよいだろう。

「離」と「放」

「繭隠り」の歌、および「玉垂の小簾」の歌に表出されている万葉の母のイメージは、外在の自然物を用いての喩法の問題であったが、次には視点を変えて、もつとも正述心緒詠らしい正述心緒歌の場合について考えてみたい。

『万葉集』巻十一、「柿本人麻呂歌集」所出の正述心緒詠の歌群は、次のような歌から始められている。

たちねの母が手はなれかくばかりすべなきことはいまだ
せなくに
(巻十一、二二六八)

この正述心緒の歌は、斎藤茂吉氏の『万葉秀歌』(岩波新書)などにも採られていて、広く知られている歌であるけれども、たとえば斎藤氏はこの書の中で、

一首の意は、物どころがつき、年ごろになつて、母の哺育の手から放れて以来、こんな切ないことをしたことはない、といふので、恋の遺瀨無いことを歌つたものである。これは、男の歌か女の歌か字面だけでは分らぬが、女の歌とする方が感に乗ってくるやうである。(一九三八年初版、引用本文は一九六〇年の改版による)と言っている。

斎藤氏は、この歌の「母が手はなれ」について、「母の哺育の手から放れて以来」と解し、作者を女性と考えているわけであるが、『万葉秀歌』に見られるこのような理解は、今日の注釈の方でも、ごく一般的であつて、

一、母の養育の手を放れて。一人前になつて以来。

(増訂万葉集全註釈)

二、母の養育の手をはなれて、の意。

(万葉集注釈)

三、物心ついて以来、の意。誇張した表現。

(日本古典文学全集)

というように、ほぼ同様な見解がとられている。「母が手はなれ」を、肉体的にも精神的にも、一人前の女性になつてからのできごと、と説く点では、諸注、ことごとく同じだといつてよい。一読すれば明らか(2)のように、たいへんわかりやすい恋の歌だからでもある(2)。

だが、このように、やさしく飲みこみやすい歌でも、表現の根本に立ち返って読みなおしてみると、いくつかの疑問にぶつからざるをえない。――母が手、とは、歌の表現としてどのような内実を持つものなのか。子供の立場から、母の手をはなれる、とはどういうことを意味するのか。それは、『万葉秀歌』がいうように、ほんとうに哺育(あるいは養育)の手からはなれる――自立するということの意味しうるのか、などなど。

たしかに、現代においても、〈下の子の手がはなれまして〉などと言う。だが、このようなもの言ひは、母親の立場からの発言であつて、ふつう、子供の立場から〈親の手をはなれて〉

とは言わない。子供、特に娘の立場から、母の手をはなれるということが、どういうことを意味するのかが、ここでは問題なのだ。

『万葉集』には、「母が手はなれ」という表現は幸い、他に、もう一首存在しているので、まずそちらからみてみたい。

うち日さす 宮へのぼると たらちしや 母が手はなれ

(波奈例) 常知らぬ 国の奥かを 百重山 越えて過ぎ

行き……

(巻五、八八六)

作者は、ある相模部領使の従者となり、故郷の肥後の国を後にして、上京の途中みまかった大伴^{くまごり}君熊凝。辞世の歌として遺された六首の歌の中の一首で、憶良の代作である。

この歌の場合、歌い手は男性であるが、「母が手はなれ」とは、親もとを離れて、又は故郷を離れて、といった意味で、「はなる」ということばは、距離的に離れてゆくこと、遠ざかってゆくことを表わしている。

この歌に限らない。『万葉集』には、「……が手はなれ」に類する表現がいくつも見い出されるが、それらを検討してみると、どの歌の場合も、距離的な意味で使用されていることが知られる。例外は見られない。

大君の命かしこみうつくしけま子が手はなり (波奈利) 島伝ひ行く

(巻二〇、四四一四)

大君の命かしこみ愛^{かな}し妹が手枕はなれ (波奈礼) 夜立ち来^きぬかも

(巻一四、三四八〇)

たたみけむらじが磯のはなりその母をはなれて (波奈例)

豆) 行くが悲しき

(巻二〇、四三三八)

これらの「……が手はなれ」型の「はなれ」は、八八六番の歌同様、すべて万葉仮名で表記されているけれども、かりに、漢字表記に変えてみるとすれば、「離れ」がふさわしい。現に、『日本古典文学全集』本などでは、これらの歌は、みな、「離」の文字を用いて訓み下されている。むろん、『万葉集』には、「はなれ」に、「離」を使用する

ありそゆもまして思へや玉の裏離れ小島の夢にし見ゆる

(巻七、一二〇二)

のような例も、すでに見られる。

そうであるとするば、二三八八番の「母が手はなれ」の「はなれ」の場合も、文字通り、母の手から距離的にはなれてゆくこと、と解してよいのではないだろうか。——表現そのものに即して考えてゆくと、従来の解とはことになった、もう一つの新しい意味がそこに開かれてきそうである。だが、結論を急がないで、もう少し考えてみよう。

『万葉集』には、同じ「はなる」でも、「放」の文字で表記される「はなれ」の例も見られる。

妹が髪あげたかは野の放れ駒あらびにけらしあはなく思へば

(巻十一、二六五二)

の場合がそうである。「放れ駒」とは、綱や柵など、自己を拘束するものを振り切って自由に走り出した馬のこと。『万葉集』では他に類例は見られないが、平安朝に入ると、

たづねつる雪のあしたのはなれ駒君ばかりこそ跡を知るら

め
『後拾遺集』卷十七、九九〇

のような使用例を見ることができ。

これらの歌の「放れ」ということばには、同じ「はなれ」ではあっても、自己を拘束しているものから自らを解き放ち、離れてゆく、といったイメージがあり、そういう点で、「離」の「はなれ」とは、両者は同じように距離的な意味での「はなれ」でありつつ、表現の内実においては微妙な差異を持つものであることが知られる。「放れ」（放る）がこのような意味を荷うのは、もともと、この語が「放つ」という他動詞の、自動詞形だからである。

「放る」の語形変化、という点でいえば、名詞形に「放り」があるが、「放り」とは、万葉の時代の少女の髪形をさしている。

橘の寺の長屋にわがゐねしうなる放りは髪あげつらむか

（卷十六、三八二二）

未通女らが放りの髪を木綿の山雲なたなびき家のあたり見む
（卷七、一二四四）

振り分け髪にした少女の髪型を、当時、「放り」または、「放りの髪」といつているけれども、結髪しないために、髪同士がサラサラと、生きもののよう自由にはなれ合って、ゆれ動くさまを、ほうふつとさせることばである。

そして、これらのほかに、実はもう一首、「放」の字を使用する「はなれ」がある。それが先ほどから問題にしている、二三六八の「たらちねの母が手はなれ」（母之手放）の歌の「放

れ」である。この歌の「放れ」は、今まで見てきた「放」の字の使用例からいえば、単に距離的に母のもとから離れてゆくというだけでなく、母の手を振り切って離れてゆく、の意味でなくてはならない。

連用形の意味

正述心緒二三六八番歌の、「母が手はなれ」を、かりに、原文にそって現代語に置きかえてみるとすれば、「母の手を振り切り」といったような表現になるが、しかし、二句目だけをこのように部分的に現代語に置きかえてみても、これだけでは、歌の表現に含まれている意味の半分も伝わりえないだろう。一首の、十分な理解のためには、「母が手」について、検討を加えてみる必要があるが、その前に、「放れ」という動詞（連用形）の意味について、少しふれておかななくてはならない。

「母が手放れ」を現代語に言い換えるにあたって、「母の手を振り切り」としたのは、原文の「放れ」が動詞「放る」の連用形（中止法）であったからであるが、この連用形の意味を考える上で思い起こされるのは、時枝誠記氏の次のような所説である。

時枝氏によれば、連用形（中止法）というのは、「二つ以上の事柄の同時的或は継起的並列を表現するもの」ではあるが、連用形中止法そのものに、前の事柄と後の事柄との因果関係や条件関係を表現する意味はないのだという。

にもかかわらず、

雨降り、地固まる

のような場合において、われわれが特に、因果関係や前後関係を理解するのは、〈雨降り、地固まる〉という表現を通して、事実について判断されたことを、表現に投影して、そのように解釈するためであるという。

そこで時枝氏は、この連用形中止法が「どれだけの事実を表現するものであるか、連用形中止法によって表現される事実には、どれだけの幅があるか」という点について問題にされて、次のような連用形中止法の三つのケースをあげられた。

一、同時に存在、発生する事柄を表現する場合。

二、順態条件を表はす場合。

三、逆態条件を表はす場合。

連用形中止法の、これらの三つの意味・用法のうち、特に三の場合について、

現代語の場合では、「雨が降るけれども、出かける」といふ意味を表はすのに、連用形中止法を用ゐて、「雨降り、出かける」といふ表現は用ゐないのが普通であるやうであるが、古くは、連用形（或は「て」を加へたもの）によって逆態条件を表はすことがある。

として、

光源氏、名のみことごとしう、言ひけたれ給ふ咎多かなるに

（帚木一ノ二五）

手は生ひさき見えて、まだよくも続け給はぬほどなり

あけぐれの空に雪の光見えて、おぼつかなし

（若菜上三ノ一七〇）

その他、『源氏物語』での用例をいくつかあげられた。はじめの例の、「名のみことごとしう」は、「名だけは仰山であるが」の意である。

『万葉集』の、「母が手はなれ」の場合は、ここに述べられている連用形中止法の逆態条件を表わすケースに該当するものと考えられ、それに従って口語訳してみると、以下のようなになる。

母^{かあ}さんの手、振り切つて来たけれど、こんなにもすべない
思いをしたことつて、今までなかったわ。

母の手を振り切つて、ここまで来たのだけれど、そのことが身を切られるようにつらかった、そのつらさを、恋人の腕の中で相手にうったえかけることが、そのまま、愛の告白になりえている。そういう歌になる。

さきにもふれたように、この歌は、その出典を「柿本人麻呂歌集」によつてゐる。「人麻呂歌集」歌、なかんずく巻十一の正述心緒・寄物陳思詠には、人麿が女性の立場に立つて歌つたと思われる歌が多く含まれており、この歌もそのようなフィクションの歌の一つ、と考えられる。

象徴的喩法の身体性

それでは最後に、「母が手」とは、その表現の内実において一体どういうことを意味するのか、「母が手」が表現するところのものについて考えてみたい。

『万葉秀歌』はこの「手」について、「母の哺育の手」であるとしたが、歌の主体が娘であるという点からいえば、万葉の母の持つ、もう一つの側面、年頃の娘に、いわば虫がつかないように厳しく監督し、監視する一面をここでも忘れてはならないだろう。そして、そのことによって、母と娘とは激しく衝突せざるをえないのである。

古代の婚姻形態では、結婚した男性は相手の女性のもとへ通い、生まれた子供は母親自身の手で養育されるのがふつうであるが、問題はその子が女性であった場合だ。年頃になって、母が許可しない恋人ができた場合はどうするか。

たらちねの母に知らえず吾が持てる心はよしる君がまにまに
(卷十一、二五三七)

たらちねの母にもいはずつつめりし心はよしる君がまにまに
(卷十三、三二八五)

母に隠れて恋する女性たちは、わが身は母のために思うにまかせないけれど、心だけはすっかりあなたのものです、と歌っている。そう歌う以外に、なすすべがなかったのだ。身と心との一種の「分裂体験」を、古代にあっていちはやく知ってしまったのが、これらの万葉の女性たちであったのだといわなくてはならない。

古代の家族共同体では、「娘の結婚に母の力が大きくひびい

てくるのは、娘に対して、母親がその共同体を代表して臨むような存在⁽⁴⁾であるためだが、そのことが一方で、どんなに重いプレッシャーとなって娘に働いていたか、想像にたたくない。もちろん、母に恋心を打ち明けた例も、なかったわけではない。

かくのみし恋ひば死ぬべみたらちねの母にも告げつ止まず
通はせ
(卷十一、二五七〇)

しかしそれは、この一首の歌がみずから明らかにしているように、ほとんど恋死^{こいじ}寸前になって、初めてなされたものであった点を、忘れるわけにはゆかない。たとえ、母に打ち明けたとしても、一蹴されるのが眼に見えている。とすれば、この歌の場合のように、自己を死に至らしめるまで、忍びつづけるしか、方法がなかったのである。

「母が手」とは、したがって、共同体としての家族を代表する古代の母というものの総体を、その身体性によって象徴的に表現しようとするもの、と考えてよいだろう。策を弄して男をさえぎり、制止し、争い、わが子を守ろうとして目まぐるしく立ち回る母の手。その手は、時には娘の頬に飛ぶこともあったろうが、それは同時に、母乳を自ら飲ませてくれた手なのでもあった。病気にでもなれば、何よりもまず、身体の様子を見てくれた、そんな手でもあるのだ。その母の手にそむき、その母の手と別れてゆくことのすべなさ……

『万葉集』に使われている「すべなさ」は、恋の歌の場合、かくしつゝあり慰めて玉の緒の絶えて別ればすべなかるべ

し

(卷十一、二八二六)

わが背子にまたは逢はじかと思へばか今朝の別れのすべなかりつる

(卷四、五四〇)

というように、避けがたい人との別れに使用されているケースが多い。余儀ない別れにあたつて、あるいは死別という、ぎりぎりの人間状況の中で使われていることばなのでもあった。

古代の女性にとって、愛とは、母の手にそむくことでしかありえない、ということではなかったろう。だが、「母が手はなれ」の歌の作者が歌いあげているのは、そのような愛の事実でしかなかった。

古代の女性の、女としての一生は、ある意味では「母の手」にそむくことから始まるのだ、ともいえる。母との葛藤を通して、娘は孤独を思い、〈個〉を自覚し、やがて自己が属する共同体の内部において、一人の女性として成長してゆく。彼女もまた、万葉の母となつてゆくのである。「母が手」ということばは、古代の母親の手のあたたかみというものを、娘が身体的にまだ、直接感じ取っている状態、現実体験している状態にいかにもふさわしい、万葉的な表現なのだといつてよいだろう。

『万葉集』の象徴的表現は、先にみた寄物陳思詠的な歌では日常の喩的な——換喩としての表現に、その特色が見られたが、正述心緒詠の場合においても、その点に変わりはない。喩としての性格を強く持っている。〈手〉は身体の一部であるとともに、日常的もしくは非日常的な機能においてさまざまな意

味を表わしうるものであった。人々の生活の中で、手や指がある種のシンボリックな行為を表わすようなあり方で、「母が手」という歌の表現は成立している。身体性に裏打ちされた象徴的喩法、といったらよいだろうか。⁽⁵⁾

『万葉集』の卷十一の編者が、どのような意図からその正述心緒詠の歌々を配列しようとしたか。その点については、今、にわかに詳らかにしなれない。が、万葉の愛のはじまりを、母との葛藤そのものを通して歌いあげようとしている「たらしねの母が手はなれ」の歌が、卷十一の正述心緒詠——恋の歌群の冒頭にすえられていることは、とても暗示的であり、かつ象徴的なできごとだったといわなくてはならない。

(1) あそび、という点では、簾のあみ目などから出入りなどできないことを承知の上で、相手をさそった歌、とも解せなくはないが、ここではもう少しまじめに、同じ巻の、息の緒にわれは思へど人目多みこそ吹く風にあらばし
ばしば逢ふべきものを
(卷十一、二三五九)
の歌(旋頭歌)に見られるような、〈風〉の歌の一首と考
えたい。

なお、『伊勢物語』には、

吹く風にわが身をなさば玉すだれひま求めつつ入るべきものを

の一首がある(六十四段)。

(2) 「母が手はなれ」についての、『万葉秀歌』に見られるような読みは、注釈史的には相当に古くからあり、たとえば北村季吟の『万葉拾穂抄』などでも「母の手をはなれ人となりてかくせんかたもなきうき事はいまたせすと也」(一九七六年三月、新典社刊影印複製)といっている。

(3) 『古典解釈のための日本文法』(一九五〇年十二月、至文堂刊)

(4) 益田勝実先生「村里の万葉びと」(大東急記念文庫文化講座講演録『万葉集Ⅲ―万葉集の鑑賞―』一九七七年十月刊所収)

(5) 平安朝の歌の世界に入ると、「母が手」といった表現は、まったくあとを絶ってしまふ。ごく大づかみにいえば、母が直接わが子を養育する時代から、生みの親にかわって乳母が育てる時代へ、歴史は大きく転換してゆくといつてよいけれども、そのことと、けして無関係ではないだろう。

そして、「母」ということばそのものも、万葉の歌が平安朝の摂関制社会に伝承されてゆくプロセスのなかで、

垂乳根の親のかふこの繭籠いぶせくもあるか妹に逢はずて
(『拾遺集』卷十四、人麿)

垂乳根の親に知らせず我が持たる心はよしや君が随まに
(『古今和歌六帖』第二)

というように、微妙に変化してきていることも、あわせて注意される。

(はまだ ひろみ・文学部講師)